

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Markus Jans

Basstöne und ihre Bedeutungsmöglichkeiten im Kontext

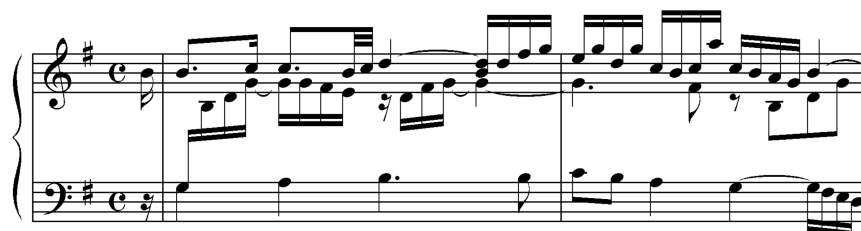
Zur Logik der Klangfortschreitung und zur Modulation im Generalbass

Anhand des Anfangs der Allemande aus der *Französischen Suite* Nr. 5 (BWV 816) werden die unterschiedlichen Bedeutungsmöglichkeiten der Basstöne und der ihnen zugehörigen Klänge untersucht. Ziel ist die Aufarbeitung und Beschreibung einer historisch gewachsenen Logik der Klangverbindung (prae-Rameau und prae-Funktionstheorie). Im Zentrum der Betrachtung steht einerseits ein Intervallfortschreitungsprinzip, das seit dem frühen 14. Jahrhundert gilt und wirksam ist (an der *Schola Cantorum Basiliensis* nennt man es ›Pi[iii...]P-Prinzip‹) und andererseits die aus diesem Prinzip erwachsende Oktavregel.

Based on the example of the beginning of the Allemande of the *French Suite* Nr. 5 (BWV 816), this paper discusses probable “meanings” (significations) of bass-notes and the chords above them. The goal is to explain and to apply a historically developed logic of sound progression (pre - Rameau and pre - functional harmony). The focus of examination is a principle of interval progression, introduced in the 14th century and valid ever since (at the *Schola Cantorum Basiliensis* known as “Pi[iii...]P -principle”) and the resulting *Rule of the Octave*.

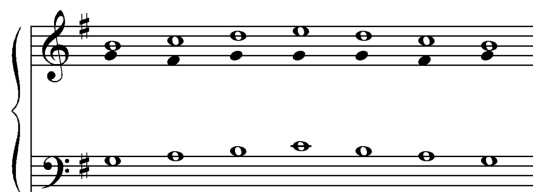
SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bach; Französische Suite Nr. 5; French Suite Nr. 5; Generalbass; Klangverbindung; Modulation; modulation; Oktavregel; Pi[iii...]P-Prinzip; Pi[iii...]P -principle; Rule of the Octave; sound progression; thorough bass

Meine Ausführungen sind lose angebunden an den Anfang der Allemande aus der *Französischen Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, von Johann Sebastian Bach (Bsp. 1).



Beispiel 1: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, T. 1–2

Ich möchte zunächst nur auf die ersten beiden Takte näher eingehen. Es handelt sich um eine stereotype Anfangsgeste, um einen regelrechten Eröffnungstopos: Man erkennt den Quartgang der einfachen Oktavregel im Bass, aufsteigend vom ersten bis zum vierten Ton und dann absteigend wieder zurück zum ersten. Die zwei Takte lassen sich mühelos auf das nachfolgend dargestellte Gerüst reduzieren (Bsp. 2).



Beispiel 2: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, T. 1–2, Gerüst

Es sei festgehalten, dass es sich bei dieser vereinfachten Darstellung nicht um eine Schenker'sche Reduktion handelt, sondern um eine Rückführung auf historische Fortschreitungsmodelle, die Formulierungen dieser Art erzeugt haben und sie damit gewissermaßen genealogisch begründen.

Man kann diese ersten zwei Takte primär als Folge von parallel verschobenen Dezimen hören und verstehen. Darin eingezogen finden wir eine – aus historischer Sicht hierarchisch untergeordnete – Füllstimme. Sie diente einstmals der Vervollständigung der Klangprogression. Bezogen auf den Bass beginnt sie mit der Oktave, geht dann über zwei aufeinanderfolgende Sexten zum ersten Ziel der Klangbewegung in die Quinte, sodann wiederum über zwei aufeinanderfolgende Sexten zurück zur Oktave, oder, wie im vorliegenden Fall, zur Quinte.

Ich bin mir bewusst, dass die historisch verbürgte Stimmhierarchie zur Zeit Bachs nicht gilt und die Mittelstimme hier ebensogut als Bestandteil des Primärgerüsts gesehen werden kann. Für die Bezifferung des Basses erweist sie sich als die ausschlaggebende Stimme. Wie so oft im Verlaufe der Geschichte werden Klangprogressionen, die ihr Entstehen einer klaren hierarchischen Ordnung von zwei Primärstimmen und einer oder mehreren Ergänzungsstimmen verdanken, zu festgefügtten mehrstimmigen Wendungen, die als Ganzes verwendet werden, ohne dass die ursprüngliche Hierarchie der Stimmen vom Konzipierenden oder vom Rezipierenden noch bedacht bzw. wahrgenommen zu werden braucht.

Sehen wir uns die Klangfortschreitungen an, wie sie in den diversen Oktavregeln überliefert sind, so kann eine Folgerichtigkeit festgestellt werden. Die Basis bilden zwei primäre Klangkategorien: die Dreiklangsgrundstellung einerseits, die,

stabil und eher in sich ruhend, besonders geeignet erscheint als Ausgangspunkt, für Zwischenziele oder für Schlussklänge, und der Sextakkord andererseits, der wegen seiner Instabilität sich sehr gut für die Klangbewegung eignet (Bsp. 3).

a) 5 6 6 6 6 6 6 5 5 6 6 6 6 6 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

b) 5 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 5
3 3

c) 5 6 6 6 5 6 6 5 5 6 #6 5 6 6 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

d) 5 6 6 5 5 6 6 5 5 6 #6 5 5 6 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

e) 5 6 5 5 6 5 5 (#)6 5 5 6 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

f) 5 6 8
3 3 #

Beispiel 3: Klangfortschreitungen der Oktavregeln a)–f)

Beispiel a) zeigt eine eher theoretische Anwendung dieses Prinzips, mit lauter Sextakkorden zwischen den Terquintklängen am unteren und oberen Ende der Oktave.

Beispiel b) zeigt dasselbe in einer modifizierten Form, mit regelmäßigem Wechsel zwischen Terquint und Sextakkord in der Aufwärts-, und der 7–6-Kette in der Abwärtsbewegung, anzutreffen in fast allen Generalbassschulen.

Beispiel c) zeigt die Oktave mit einem Zwischenziel auf dem fünften Basston und damit den Quintgang. Der Terzquintakkord auf dem 5. Basston dient gleichzeitig wiederum als Ausgangspunkt für den folgenden Quartgang.

In Beispiel d) ist die Oktave in zwei Quartgänge geteilt. Der Terzquintakkord auf dem 4. Basston dient als Zwischenziel, derjenige auf dem 5. Basston als neuer Ausgangspunkt.

Beispiel e) zeigt Terzgänge, wobei anzufügen ist, dass derjenige aufwärts wohl häufiger in Moll und derjenige abwärts häufiger in Dur anzutreffen ist.

Beispiel f) könnte als ergänzende Variante zum Vorgehen in Beispiel b) genommen werden. Von Bedeutung ist hier die Intervallfortschreitung 5–6–8.

Hinsichtlich all dieser Beispielen ist mir der Umstand wichtig, dass eine Klangbewegung unterschiedlich lange dauern und von einem Bewegungsklang oder mehreren, dann aufeinander folgenden Bewegungsklängen verursacht werden kann. Weder das Rameau'sche ›auf–ab‹ noch das (bestenfalls) ›auf–auf–ab‹ der funktionalen Harmonielehre sind in der Lage, diesem Umstand vollständig gerecht zu werden.

Zum hier exemplifizierten Prinzip von ›stabil–instabil–stabil‹ ein kleiner historischer Exkurs: Die ersten Zeugnisse für eine Klangsyntax dieser Art finden sich im ausgehenden 13. und frühen 14. Jahrhundert. Dort nämlich kristallisiert sich eine grundsätzliche Aufgabentrennung heraus zwischen perfekten Konsonanzen, die wegen ihrer Stabilität besonders geeignet erscheinen als Anfang, Zwischenziel oder Schlussklang und den imperfekten Konsonanzen, die wegen ihrer Instabilität oder Labilität geeignet erscheinen als Verursacher und Träger der Klangbewegung. An der Schola Cantorum in Basel nennen wir diese Ordnung das ›p–i(–ii...)–p-Prinzip‹. Mit diesem Prinzip ist den Komponisten erstmals ein Mittel an die Hand gegeben, um Klangprogressionen im Voraus zu bedenken, sie zu steuern und zu Zielen zu führen. Neben die historisch ältere Perspektivität der Melodie tritt damit erstmals auch eine klangliche Folgerichtigkeit, mit einem ganz besonderen Hauptprodukt: der Kadenz. Für die Rezipienten wird damit Hörerwartung auch auf klanglicher Ebene erstmals möglich, und für die Konzipierenden das endlose, wunderbare Spiel mit ihr.

Soviel vom ›p–i–p-Prinzip‹, wie es die Klangfortschreitungen in Kompositionen seit dem frühen 14. Jahrhundert prägt und wie es in theoretischen Werken, allen voran bei Petrus dictus palma otiosa in seinem *Compendium de cantu mensurabili* 1336 beschrieben ist.¹

Dasselbe Prinzip gilt auch für den improvisierten Kontrapunkt zu zwei, drei oder vier Stimmen, wie er etwa von Guilielmus Monachus in seinem *Praecepta artis musicae et practicae compendiosus libellus* um 1480² beschrieben wurde. Zur Basis von parallel geführten Terzen, Sexten oder Dezimen, also sozusagen einem Extremfall des ›p–i–p-Prinzips‹, treten hierarchisch untergeordnete Ergänzungs-

1 Erstmals ediert in Wolf 1913–1914.

2 Vgl. Guilielmus monachus 1965 und Park 1993.

und Füllstimmen in regelmäßigem Intervallwechsel. Daraus entstehen Klangfortschreitungsmodelle, die selbstverständlich auch in komponierter Musik anzutreffen sind, und die das Klangidiom der Renaissance zutiefst prägen. Und nicht nur das: Sie enthalten alle Voraussetzungen für die Heranbildung der Klangsyntax des Generalbass', worauf hier aus Platzgründen allerdings nicht eingegangen werden kann.

Zurück zum Generalbass: Zur Verstärkung der Bewegungstendenz instabiler Akkorde findet neben der ›musica ficta‹ und Chromatisierung in zunehmendem Maße auch die Dissonanz Verwendung. Beide Mittel präzisieren die Ton- beziehungsweise Klangbedeutungen und verstärken damit auch die Hörerwartung. Terzquintsext-, Terzquartsext und Sekundquartsext-Akkorde sind sowohl bezüglich der Fortschreitungs-tendenz wie auch bezüglich der Gestalt des Auflösungsakkords genauer gefasst als bloße Sextakkorde. Zudem erlauben sie eine weitere Hierarchisierung der Bewegungs-ursacher: Nach einem dissonanten Akkord wird ein ansonsten labiler Sextakkord als beträchtlich stabiler empfunden und kann durchaus als Zwischenziel einer Klangbewegung verwendet werden. Von Bedeutung ist ferner, dass dort, wo beispielsweise zwei Sextakkorde in gleicher Richtung aufeinanderfolgen, diese auch gleich beide mit Dissonanzen, häufig auch in zweimal derselben Gestalt, ›aufgerüstet‹ werden können (Bsp. 4).

5 6 6 5 5 6 6 5
3 5 5 3 3 5 5 3

5 4 4 4 5 #4 ♭4 #6 5
3 2 2 3 3 2 2 4 4 5
3 3 3 3 3 2 2 3 3 3

Beispiel 4: Oktavregel: Dissonanzgebrauch, ›musica ficta‹ und Chromatisierung

Für das Verständnis der Ton- oder Klangbedeutungen ist selbstverständlich der – freilich nicht allzu eng zu fassende – Rahmen der Tonart unabdingbar. Er ist Voraussetzung für die Ausbildung des Klangvokabulars und der idiomatischen Wendungen, also dessen, was wir in den einfachen und erweiterten Oktavregeln als statistisch häufigste Fälle zusammengefasst vorfinden.

Richten wir unser Augenmerk auf die Basstöne, so erhalten diese ihre Bedeutung im Kontext der Tonart einerseits und andererseits durch den Kontext der darüber angeordneten übrigen Töne. Erfährt der Kontext der zugeordneten Töne

Veränderungen, so wird sich damit auch die Bedeutung des Basstons verändern. Dasselbe gilt selbstredend, wenn der Basston selbst alteriert wird. Beides kann wiederum Folgen haben für den tonartlichen Kontext, beziehungsweise für dessen gehörs- und empfindungsmäßige Wahrnehmung. Modulation kann also im Generalbass theoretisch gefasst und dargestellt werden als Veränderung der Tonbedeutung im Bass – ausgelöst durch eine Veränderung des Klang-Kontexts.

Zurück zu Bachs Allemande:

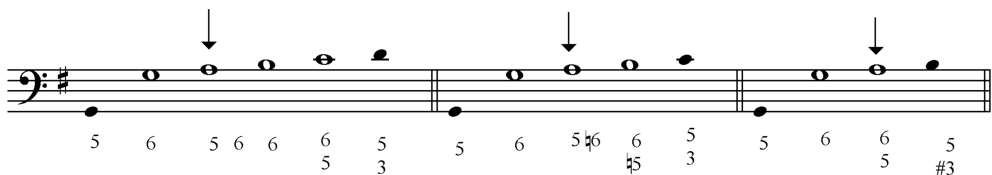


Beispiel 5: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, T. 3–4

Die Takte 3–4 (Bsp. 5) bringen im Wesentlichen noch einmal die Bestätigung der Tonart G-Dur, von besonderem Interesse ist dabei vor allem die Alteration des Basstons zu Beginn des dritten Takts. Beginnt hier eine Modulation oder ist, wenn man das System der funktionalen Harmonielehre am Notentext verifizieren möchte, gar der Begriff ›Doppeldominante‹ angebracht? Für einen Tonartwechsel sind wir vielleicht noch etwas zu wenig weit im Stück. Mein Vorschlag ist, das *Cis* als ›ficta‹ zu verstehen, und zwar in der ganz ursprünglichen, akzidentiellen Bedeutung: als Mittel zur Verstärkung der Bewegungstendenz; ganz so, wie es in vielen Oktavregeln auch integriert ist. Ich gebe zu, dass die Alteration des Basses etwas auffälliger ist als die Anpassung in einer Oberstimme. Aber sie bleibt für mich, auch im Bass, eine ›ficta‹, sie ist akzidentiell und kann ohne Weiteres weggelassen werden, ohne dass dadurch die Logik der Klangverbindung gestört würde.

Das Beispiel gibt mir willkommene Gelegenheit zu einem weiteren kleinen Exkurs. Ich denke, dass wir durch das theoretische System der funktionalen Harmonielehre eine viel zu enge Vorstellung von ›Tonart‹ bekommen haben. Diese Enge entsteht zum einen aus der Reduktion der gesamten Vielfarbenpracht von Klängen und ihrer vielgestaltigen Beziehungen auf bloß drei Grundfarben und ihre wenigen Beziehungsmöglichkeiten untereinander. Diese Enge liegt zum anderen begründet in der prioritären Tonikabezogenheit aller Akkorde: Ein Akkord ist entweder Tonika, oder er ist – auf eine solche bezogen – entweder Dominante oder Subdominante. Unsere gehörsmäßige und analytische Wahrnehmung wurde

Ich höre, wenngleich erst retroaktiv, auf dem vierten Viertel von Takt 3 die Terz *g-h* als nicht mehr mit der Quinte *d* zusammen sondern mit der Sexte *e*. Sie erscheint mir, wenngleich verzögert und bereits mit dem *a* unter sich, doch noch auf das *g* beziehbar. Ich höre die Stelle als idiomatische Wendung. Sie gehört seit Langem zum Vokabular und spielt übrigens nicht nur im Barock eine Rolle. Der Wechsel über dem Schluss-G von der Quinte zur Sexte bedeutet zunächst einmal Dynamisierung. Im Sinne des auf den Generalbass übertragenen »p-i-p-Prinzips« mache ich den im G-Dur-Dreiklang stabilisierten Basston G durch die Sexte instabil, gebe ihm eine neue Bedeutung und löse durch die 5-6-Bewegung gleichzeitig eine Hörerwartung aus. Der Bass wird sehr wahrscheinlich aufsteigen zum *a* mit dem Terzquintakkord. Ab hier sind Verzweigungen möglich (Bsp. 8).



Beispiel 8: Johann Sebastian Bach, *Französische Suite* Nr. 5, G-Dur BWV 816, Allemande, mögliche Verzweigungen T. 4f.

Die Trugschluss-Wendung nach C und die darauf folgende Wiederholung der Progression mit Schluss nach e sehe ich als Bestätigung der erwarteten Öffnung, als Exploration weiterer Klangregionen innerhalb der Tonart.

Ich komme zum Schluss. Ich bin auf mein Analysebeispiel nicht so sehr eingegangen, um Besonderheiten des Stücks zu verdeutlichen, sondern vielmehr, um eine bestimmte Art des analytischen Vorgehens und Nachvollziehens verständlich zu machen und dafür zu werben. Es ging mir darum, Generalbass und Oktavregel in ihrem historischen Kontext zu zeigen, das heißt hinzuweisen auf die Entstehungsgeschichte von Vokabular und Syntax.

Nach dreißig Jahren Erfahrung mit dem historischen Zugang bin ich überzeugt nicht nur von dessen Sinn und dessen Vermittelbarkeit im Unterricht, sondern auch von dessen eminenten Vorteilen gegenüber jeglicher systematischen Theorie und systemorientierter Analyse.

Literatur

- Guilielmus monachus (1965), *De preceptis artis musicae et practice compendiosus libellus* [Ms., ~1480 Venedig, *Biblioteca di San Marco: Lat.336, coll 1581*] (= CMM 11), hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology.
- Park, Eulmee, (Hg.) (1993), *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus. A new Edition, Translation and Commentary*, Diss., Ohio, Ann Arbor MI. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1220457317
- Wolf, Johannes (1914–1913), »Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 15, hg. von Max Seiffert, 505–534.

© 2022 Markus Jans

Jans, Markus (2022), »Basstöne und ihre Bedeutungsmöglichkeiten im Kontext. Zur Logik der Klangfortschreitung und zur Modulation im Generalbass« [On the logic of sound progression and modulation in thorough bass], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 87–95. <https://doi.org/10.31751/p.218>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022